

Amber,
33 pt —

Huggna i sten och sitter som gjutna

Serifernas och avslutens uppkomst, utveckling och betydelse

Ida Wikström
2014

Huggna i sten och sitter som gjutna

Serifernas och avslutens uppkomst, utveckling och betydelse

AALTO-UNIVERSITETET
Högskolan för konst, design och arkitektur
Institutionen för medier
Grafisk formgivning
Examensarbete på kandidatnivå

Ida Wikström
2014

Amber Sans,

9 pt _____ KAPITELRUBRIK

Amber,

10/14 pt _____ Brödtext

Amber,

18/26 pt _____ Citat

Amber Sans,

8/11 pt _____ Bildtext

Minion Pro,

10/12 pt _____ " % ? : 0123456789

TACK

till Saku Heinänen för alla frågetecken
och till Arja Karhumaa för alla utropstecken.

Och till Robert Slimbach
för alla bokstavliga frågetecken.

1
INLEDNING

Sid 9

2
BAKGRUND
Serifernas och avslutens
uppkomst och utveckling

Sid 16

2.1
Definition av centrala
begrepp

Sid 16

2.2
Antikvans uppkomst
och utveckling

Sid 23

3
EXPERIMENT
Serifernas och avslutens betydelse

Sid 49

3.1
Minion
Sid 53

3.2
Amber
Sid 54

4
RESULTAT

Sid 83

5
AVSLUTNING

Sid 92

KÄLLFÖRTECKNING

1 INLEDNING

Nya antikvor har gamla anor. Dagens versaler i antikvor ämnade för brödtext har sitt ursprung i de romerska kapitälerna, bokstavsformer som föddes runt år 100 e.Kr. Också dagens gemener har sitt ursprung i uråldrig skrivstil, de karolingiska minusklerna från 700-talets Europa. (Hellmark 1998, 19–20)

De bokstavsformer som ännu idag står som grund i typsnittsformgivning har uppkommit beroende av antika och medeltida verktyg och material. Fonter som är ämnade för brödtext ritas fortfarande enligt samma principer som de romerska kapitälerna, karolingiska minusklerna, renässans- och barockantikvorna samt de nyklassicistiska antikvorna, trots att dagens verktyg, material och teknik inte längre utgör hinder för utformning av typsnitt. Men typsnittsformgivning är ett konservativt ämnesområde, speciellt när det gäller fonter ämnade för brödtext. För längre texter är läsbarhet ett självklart ändamål, och det är allmänt känt att läsbarheten för en font påverkas av hur vana vi är att läsa texter satta i just det typsnittet.

”Du läser bäst
vad du läser mest.”

ZUZANA LICKO
typsnittsformgivare

”Det finns i själva verket få konstarter där utrymmet för personliga åsikter, formexperiment och utövarens självförverkligande är mindre än i typografin. Hur bokstäver ser ut (och kan se ut) styrs av en mycket stark tradition som går minst fem hundra år tillbaka i tiden. Avvikelser, även små, från normen och det invanda uppfattas som störande av läsaren.”

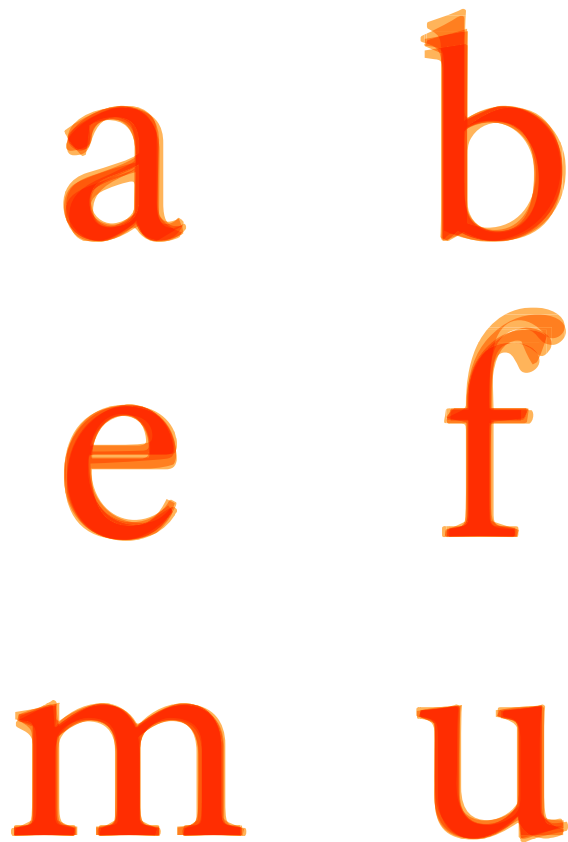
CHRISTER HELLMARK
grafisk formgivare och författare

(Hellmark 1994. 26)

”Typsnitt avsedda för löpande text har inte heller skapats med utgångspunkt från formerna i rådande stilepoker. Typsnittens form bygger på läsvanor. Även om formen naturligt nog har påverkats av det rådande formspråket har man i typsnitt för löpande text alltid varit tvungen att gå försiktigt fram när man genomfört formförändringar.”

ARNE HEINE
typograf

(Heine 2005. 30)



FIGUR 1

Adobe Garamond Pro, Minion Pro, Adobe Caslon, Warnock Pro och Utopia är några av de antikvor som användes mest frekvent hos de finska förlagen Otava och WSOY under år 2013. Typsnitten är identiska i avseende på serifernas och avslutens placering och utformning.

Typsnittsformgivning är en oerhört traditionsbunden konstart. Vid en närmare granskning av de typsnitt som i dag används för brödtext noteras att bokstavsformerna skiljer sig väldigt lite från varandra. (Figur 1) Till och med bokstavsformernas allra minsta detaljer, serifferna, placeras och tecknas enligt samma mönster. Gemena a slutar i ett pennformad, transitiv serif, m står på tre dubbla seriffer och u avslutas upptill med två snett ansatta seriffer. Nästan alla grundstreck och hårlinjer i samtliga versaler avslutas med dubbla seriffer. Mönstret utmanas sällan, och när det någon gång ifrågasätts avvisas frågan med att det inte är lönt att bryta traditionen eftersom serifferna är så små detaljer att en omarbetning av dem inte påverkar typsnittet i helhet. Eva Wilsson, grafiker och föreläsare i typografi och grafisk formgivning på Stockholms Universitet, förklarar att olika sorters typografi förändras med olika hastighet. Expressiv typografi, som används till exempel i rubriker, kommunicerar med sin form och förändras i snabb takt beroende av ett utbrett kommersiellt behov av personliga grafiska identiteter. Funktionell typografi å sin sida kommunicerar i mindre grad genom sin formgivning och låter det språkliga innehållet föra fram budskapet. Sådan typografi är ämnad för brödtext som oftast är satt i så liten grad att detaljerna inte kan urskiljas. Behovet av förändring är, enligt Wilsson, helt enkelt obefintligt.

Den här avvisningen stillar ändå inte min nyfikenhet. Påståendet innebär att de ursprungliga antikvorna, de som tecknades och göts på 1400- och 1500-talen helt enkelt var så fulländade i sin utformning att det inte var värt att ändra dem märkbart under de kommande fem hundra åren. Det påståendet förefaller mig aningen absurt. Vad är det i så fall som är så briljant med de fem hundra år gamla bokstavsformerna? Kan

det faktiskt vara så att det inte är lönt att teckna en antikva för brödtext på något annat sätt än enligt en så pass uråldrig tradition? Min nyfikenhet omformuleras i forskningsfrågan:

”Varför är serifernas och avslutens placering så traditionsbunden?”

För att hitta ett svar har jag för det första studerat traditionen som seriferna och avsluten är bunden till, nämligen typsnittsformgivningens historia från och med födseln av de romerska kapitälerna. Studien redogörs i kapitel två under rubriken Antikvans utveckling. Kapitlet innehåller en typografisk tidsresa från antik tid till nutid och redogör för hur seriferna och avsluten utvecklats under de senaste fem seklen. Hela kapitlet inleds med definitioner av serifer och avslut samt övriga för avhandlingen centrala begrepp.

Den historiska redogörelsen beskriver seriferna och avsluten som en av formgivningshistoriens mest envisa kvarlevor men erbjuder ingen annan motivering till traditionsbundenheten än det som redan upprepats näst intill oändlighet. Vi läser helt enkelt bäst det vi läser mest. Jag ville ändå ta steget längre för att se ifall marken höll bakom muren av det uttryck som för länge sedan uppnått status av kliché, och bestämde mig för att inte bara fråga utan också ifrågasätta min forskningsfråga.

”Hur påverkas ett typsnitt ifall serifernas och avslutens placering inte är traditionsbunden?”

Jag frågade mig vad som händer om seriferna plötsligt inte följer de mönster som fastslagits i utformningen av de humanistiska antikvorna. Vad händer om svansen som vanligtvis tillförs stapeln i gemena u plötsligt byter plats med foten i gemena i? Är det möjligt att göra en läsbar brödtextfont utan att rita serifer som de alltid ritats?

Är det till och med möjligt att skapa en levande brödtextfont genom att frånga fastslagna mönster? Eller är det åtminstone möjligt att ta reda på varför serifer ritas som de gör genom att peka på brister i typsnitt som uppkommer ifall de inte sitter där de skall, där de en gång högs in i sten av romerska stenhuggare och gjöts i matriser av italienska stilgjutare? Det är jag oerhört nyfiken att ta reda på.

Jag inledde den praktiska processen med att utveckla ett av mina egna halvfärdiga typsnitt, Amber, och strävade efter att inte helt och hållet kopiera renässansens mönster för placering av serifer och avslut. Genom att jämföra mitt resultat med det väletablerade, harmoniska och traditionella typsnittet Minion kunde jag dra viktiga slutsatser. De formexperiment jag gjorde presenteras i kapitel tre och analyseras i kapitel fyra.

Det nya typsnittet Amber förblev halvfärdigt, och testerna är alldeles för få för att resultatet skall kunna anses vara godtyckligt. Projektet måste få en fortsättning, och en möjlig framtidsplan presenteras i det avslutande kapitel fem.

De absolut minsta men också mest envisa elementen i typsnittsformgivningshistorien fascinerar mig, och jag kommer att fortsätta utveckla Amber, för jag tror mig vara något på spåren.

I kandidatarbetets slutskede är jag långt ifrån beredd att sätta punkt.

2 BAKGRUND

Serifernas och avslutens uppkomst och utveckling

Från antik tid till nutid har antikvan utvecklats i långsam takt. Utvecklingen har ömsom drivits av funktionella värden, ömsom av estetiska ideal. De förändringar som baserats på funktionalitet i avseende på god läsbarhet och enkla produktionsmetoder tenderar vara mer långlivade än de förändringar som inte grundats på något annat än en strävan efter nyhetens behag. Typsnittshistorien är således en fortgående argumentation mellan funktionalitet och estetik, likt samtliga övriga konststarters historia. De olika tidsepokernas rådande ideal är märkbara till och med i formgivningshistoriens allra minsta element, i bokstävernans avslut och serifer.

2.1

Definition av centrala begrepp

AVSLUT / Grundstrecken i de gemena bokstäverna a, c, f, j, r och y kan avslutas med penselformade, cirkulära eller droppformade avslut. Det penselformade avslutet består av en skarp utlöpare och är en typisk egenskap i renässanstypsnitt, liksom i flera av de antikvor som ritats under 1900-talet, till exempel Apollo, Berling, Calisto och Perpetua. (Figur 2) Det droppformade avslutet i sin tur är ett typiskt drag för typsnitt som uppkommit under slutet av renässansen, barocken och nyklassicismen, till exempel Caslon, Baskerville, Bell och Galliard. (Figur 3) (Bringinghurst 2004, 331) Det cirkulära avslutet är ofta förekommande i typsnitt från romantiken på 1700- och



FIGUR 2
Penselformade avslut i Palatino



FIGUR 3
Droppformade avslut i Caslon



FIGUR 4
Cirkulära avslut i Bodoni



FIGUR 5
Reflexiv, enkel serif i Palatino



FIGUR 6
Reflexiva, dubbla serifer i Bembo



FIGUR 7
Transitiva serifer i Bembo



FIGUR 8
Rakt ansatt serif och
serif utan konsol i Didot



FIGUR 9
Snett ansatt serif och
serif med konsol i Caslon

1800-talen, till exempel i Bodoni och Didot. (Figur 4) (Bringinghurst 2004, 322)

SERIF / En serif är ett streck i början eller slutet av ett grundstreck. Seriferna delas in i undergrupper beroende av utseende. I det romerska alfabetet är seriferna oftast reflexiva, vilket innebär att de från sin yttersta extrempunkt återspeglas mot bokstavens grundstreck längs baslinjen. En enkel serif projiceras endast på ena sidan av ett grund- eller hårstreck, till exempel på det horisontella hårstrecket över versala T och foten på versala L. (Figur 5) En dubbel serif å sin sida projiceras på båda sidorna av ett grund- eller hårstreck, till exempel serifen på det lodräta grundstrecket i versala T och serifen på toppen av grundstrecket i versala L. (Figur 6) (Bringinghurst 2004, 330. Heine 2005, 16)

En mjuk ingång eller ett mjukt avslut på ett grundstreck kallas för en transitiv serif, och förekommer främst i kursiva skärningar. (Figur 7) (Bringinghurst 2004, 330)

Serifer är antingen snett eller horisontalt ansatta. (Heine 2005, 32) De tillförs grundstrecket med eller utan konsol. (Figur 8–9) (Bringinghurst 2004, 321)

Utöver den här indelningen varierar serifernas utformning kraftigt mellan olika typsnitt.

En font med serif anses allmänt vara mer lätläst än en sanserif, även om det är svårt att bevisa. Ett argument för att antikvan lämpar sig bättre för längre text är att folk är mer vana vid bokstavsformer med serifer. Men seriferna anses också funktionella i och med att de markerar baslinjen. Dessutom skiljer sig bokstäver med serifer formmässigt i större grad från varandra än bokstäver utan serifer, och i en sanserif är tecknen för l, I och I ofta svåra att särskilja. (Hellmark 1994, 27)

Seriferna fungerar inte endast som markörer för baslinjen, och de har viktigare uppgifter än att ge formmässig variation till bokstäverna. De bidrar också till att ögat uppfattar ordbilder. Det har konstaterats vara svårare att känna igen en form mellan två andra närliggande former än en form som är isolerad. Det är alltså svårare att känna igen en bokstav i löpande text än en ensam, isolerad bokstav.

Aningen motsägelsefullt har det uppdagats att ögat lättare särskiljer närliggande former som länkats samman med linjer, och mycket tyder på att serifen underlättar läsning på grund av det här fenomenet. Serifen skapar kopplingar till närliggande bokstäver och bidrar till att bokstäverna kan stå tillräckligt långt ifrån varandra för att enkelt kännas igen. Den fyller ut de vita utrymmena mellan angränsande bokstäver så att ordbilden trots avstånden inte bryts.

En sanserif måste ofta konstrueras med en trängre kerning för att ordbilden skall bli tydlig, vilket leder till att förhållandet mellan bokstävernas inre former och de vita utrymmena mellan bokstäverna upplevs obalanserade. (Enneson 2005, Typophile)

Den viktigaste egenskapen hos serifen anses också vara den förmåga som sanserifen saknar; att hjälpa läsaren och typsnittsformgivaren att skilja på bokstävernas inre och yttre former.

INRE OCH YTTRE FORM / Bokstävernas svärta i staplar, grundstreck och hårlinjer, serifer och avslut definierar ordbilder i samspel med bokstävernas inre vita former och mellanrummen mellan angränsande bokstäver. Ordbilderna i ett typsnitt måste vara av tillräckligt god kvalitet för att texten skall

vara läsbar, och tumregeln är att de vita utrymmena mellan bokstäver optiskt sett skall vara lika stora som bokstävernas inre former. För stora eller för små inre eller yttre former stör ordbilden och bidrar till ojämn rytm och svärta. (Smeijers 1996, 30)

Problemet är att bokstävernas inre former varierar och ter sig på tre olika sätt. Slutna inre former finns i gemena o och p. (Figur 10) Gemena n och a är halvslutna, (Figur 11) medan gemena c och z tecknas med öppna inre former. (Figur 12) Bokstäver med slutna och halvslutna inre former orsakar inga problem i ordbilden, men de öppna inre formerna är svårare att hantera. De har ingen tydlig gräns och kan därför inte mätas. (Smeijers 1996, 32)

Problemet löses genom att behandla en del av utrymmet mellan en bokstav med öppen inre form och en angränsande bokstav som om det hade två funktioner. Den här delen av det vita utrymmet är både mellanrum och inre form. (Smeijers 1996, 32)

Dubbelfunktionella former finns överallt i löpande text. Det gör seriferna ännu mer betydelsefulla. Seriferna hjälper både typsnittsformgivaren och läsaren att definiera och uppfatta inre och yttre former eftersom de förminskar och avgränsar de inre formerna. (Smeijers 1996, 31–32)

På grund av de här svårdefinierade ytorna i ordbilden är det omöjligt att skapa ett perfekt balanserat typsnitt. Det är heller inget att eftersträva. En typsnittsformgivares uppgift är istället att hitta en god balans som baseras på och utnyttjar de här dubbelfunktionella ytorna. (Smeijers 1996, 32) Jakten efter den goda balansen präglar i mångt och mycket antikvans femhundraåriga uppkomst och utveckling.



FIGUR 10
Slutna inre former i Bembo



FIGUR 11
Halvsluten inre form i Bembo



FIGUR 12
Öppna inre former i Bembo

”När man står på gemensam mark
med sina föregångare kan man
fastställa sin egen position, förutse
framsteg eller inse vad som fallit i
glömska under tidens gång.”

(Smeijers 1996, 13, förf. övers.)

Fred Smeijers, en holländsk typsnitts- och grafisk formgivare samt forskare, argumenterar för hur viktigt det är att föra en dialog med sina kolleger av svunnen tid för att kunna utvärdera sitt eget arbete, möjligtvis också göra ett bättre arbete än sina föregångare. Varje typsnittsformgivare borde därför, med mejsel i hand, ställa sig vid det stenbelagda Trajanus forum i Rom och granska vad de romerska stenhuggarna åstadkom för omkring 2000 år sedan.

ANTI K, –500 E. KR. / Dagens versaler i antikvor ämnade för brödtext har nämligen sitt ursprung i de romerska kapitälerna, capitalis monumentalis (stora bokstäver på monument), bokstavsformer som föddes runt år 100 e.Kr. Bokstäverna finns bevarade i sin kanske mest eleganta form på trajanus-kolonnen vid Trajanus forum i Rom. (Hellmark 1998, 19) Enligt en teori framförd år 1968 av Edward M. Catich, en amerikansk romersk-katolsk präst, lärare och kalligraf, målades

de romerska bokstavsformerna med pensel på sten innan de höggs ut. Färgen flöt ut i början och slutet av penseldragen, och stenhuggaren följde de uppkomna formerna. (Catich 1991, 163) Enligt en annan teori tillades seriferna av stenhuggaren för att dölja spår av mejseln som uppkom i början och slutet av bokstavsstaplarna. (Catich 1991, 22) (Figur 13)

MEDELTID, 500–1400-TAL / (Figur 14) Också dagens gemener har sitt ursprung i uråldrig skrivstil, nämligen de karolingiska minuskeln (små bokstäver från Karl den stores tid). De präntades i 700-talets Europa med gåspenna, ett medeltida skrivredskap med bredskuren spets som gav upphov till en växellinje i bokstäverna. (Hellmark 1998, 20)

De romerska kapitälerna var utrymmeskrävande i löpande text och tidsdryga att texta. När produktionen av handskrifter ökade förenklades kapitalskriften och de gemena bokstäverna utvecklades. Handskrifterna varierade i stor grad mellan olika områden, vilket gjorde texterna svårlästa. Karl den store gav därför i uppdrag åt engelsmannen Alcuin att leda arbetet för att med utgångspunkt i de latinska bibelskrifterna skapa ett enhetligt skriftsystem. Målet var att producera en lättläst, utrymmessnål och snabbtextad skrift. Alcuin inledde arbetet år 789 som nyutnämnd abbot vid klostret S:t Martin, en känd kalligrafisk skriftskola i Tours i Frankrike. (Heine 2005, 28)

Skriften som utvecklades blev det romerska kejsardömet bokskrift, och kom att kallas karolingisk minuskel efter Karl den store. På 1000-talet ersattes den för en tid av den gotiska skriften, men återupptäcktes under renässansen i Italien. Där stod den som grund för de lärda skrift, humanisternas minuskelskrift, och fick namnet antikva efter sitt antika ursprung i de romerska kapitälerna. (Heine 2005, 28)



FIGUR 13
Moderat kontrast, brant växellinje och tydliga, penselformade avslut.
Antika bokstavsformer, Trajan.



FIGUR 14
Stor kontrast, markerad växellinje och rundbågade tecken.
Medeltida bokstavsformer, Omnia.



FIGUR 15

Moderat kontrast, brant växellinje och tydliga, penselformade avslut. Bokstäver från renässansen, Bembo.



FIGUR 16

Moderat kontrast, varierande växellinje och mjuka avslut. Seriferna är snett ansatta och ansluts till staplarna i en mjuk övergång. Bokstäver från barocken, Garamond.

RENÄSSANS, 1400- OCH 1500-TAL, OCH BAROCK, 1600-TAL / (Figur 15–16) Från mitten av 1400-talet när boktryckarkonsten erövrade Europa trycktes de flesta bokstäver med en skulptural teknik till ett tredimensionellt resultat. Varje bokstav graverades enligt ett handskrivet original i sin slutliga storlek på en stämpel eller patris, med vilken man präglade en matris eller gjutform i en mjukare metall. En legering av bly, tenn och antimon stöptes till en blytyp i matrisen. De stöpta blytyperna låstes i en ram varefter de placerades i en tryckpress där de beströks med bläck. Deras spegelbild präntades in i papper och skapade en låg relief. Det skulpturella uttrycket blev ett viktigt element i renässansens typsnittsformgivning. (Bringhurst 2004, 138, Heine 2005, 31)

Men produktionen av blytyper har inget direkt organiskt samband till bokstävernans utformning. Bokstavsformerna hade fortfarande sitt ursprung i den klassiska serifantikvans eftersom originalen fortfarande tecknades med penna med bredskuren spets. (Heine 2005, 29) De allra första typografiska bokstäverna formades helt och hållet utgående ifrån handskrivna text, eftersom det ursprungliga syftet med boktryckarkonsten inte var att skapa nya bokstavsformer, utan att producera böcker till en lägre kostnad och mindre tidskrävande än tidigare. Gutenbergs blytyper utformades helt enligt gotisk handskrift. Först omkring år 1500 började typsnitten fjärra sig från handskrivna text, med start i humanismens Italien. Humanisterna använde tryckpressar och dikterade således förutsättningarna för typografi, vilket ledde utvecklingen i en inte alldeles för källkritisk riktning. (Smeijers 1996, 43)

Den typografi som humanisterna i Italien skapade baserades nämligen på en rad missförstånd. När italienarna började utveckla skrivstilar och typsnitt trodde de sig utgå ifrån äkta

klassisk antik litteratur, fast de i själva verket innehade medeltida kopior av antik litteratur. Så kom det sig att humanisterna använde den mörka, medeltida karolingiska minuskeln som utgångspunkt för vad som var ämnat att bli en ljus och ny renässansminuskel. (Smeijers 1996, 43) Argumentering för att det är onödigt med en större utveckling inom brödtexttypografi på grund av att antikvan var fulländad redan för fem hundra år sedan bleknar aningen när man inser att humanisterna sist och slutligen inte var alldeles för briljanta i sin källkritik.

Renässansens italienare tog influenser från den klassiska antiken, åtminstone trodde de sig göra det, men de verkar ha lidit av ett lindrigt storhetsvansinne. De tog sig rätten att göra egna nytolkningar av den klassiska stilepoken eftersom de ansåg sig vara överordnade den antika traditionen. (Smeijers 1996, 45)

Den dubbla serifen är en av de envisa kvarlevor som italienarnas stora tillit till sig själva resulterade i. Enligt vissa teorier studerade de italienska vetenskapsmännen och arkitekterna inristningar i antika romerska monument mellan år 1460 och 1500, när boktryckarkonsten nådde Italien, och skapade egna regler för att reproducera textningen. Humanisterna ansåg sig vara överlägsna inom alla kulturella områden och strävade inte till att kopiera de antika inristningarna och medeltida handskrivna texterna, utan ville skapa något nytt. Skrivarna omfattade de nya tankegångarna och började utarbeta nya bokstavsformer som till skillnad från de medeltida, mörka och tunga skrivstilarna andades fräschör. (Smeijers 1996, 45–47)

I det här avseendet är jag tämligen lik en storhetsvansinnig renässansitalienare. Mitt projekt inleddes med en vilja att utveckla något nytt, med en stark tro på att det gamla inte är

tillräckligt nog och på att jag har kapacitet att förbättra typsnittstraditionen. Jag är inte alldeles övertygad om att det är ett gott tecken.

De romerska kapitälerna rationaliserades enligt geometriska scheman och antogs som sådana. Den medeltida minuskelserifen var inte lika rationell, och trots att avsluten i medeltida text var en del av bokstavens huvudstapel och på så sätt mer naturlig och enklare att texta för hand fick den ge vika för den mer rationella majuskelserifen. Det orsakade stora problem för de italienska skrivarna, vilket kan antas vara en orsak till varför det inte kunde sättas några standarder för handskriven text under renässansen. Manuskript som härstammar från tiden mellan 1450 och 1500 visar att de italienska skrivarna var förvirrade över hur bokstäverna skulle utformas, och var och en av skrivarna hade sitt eget uttryck. Stilgjutarna å sin sida hade inga problem med att producera den nya skriften, och glappet mellan handskriven text och tryckt text ökade. (Smeijers 1996, 47–54)

Den första antikvan av betydelse skapades av fransmannen Nicolas Jenson (ca 1420–1480). Han sändes till Mainz i Tyskland av Karl VII för att studera boktryckarkonsten, och flyttade senare till Italien där han arbetade som boktryckare och typskärare. Hans antikva tog utgångspunkt i den handskrivna humanistantikvan, men han utvecklade bokstavsformerna till ett självständigt typsnitt. Jenson bevarade växelradlinjen och de snett ansatta, enkla seriferna i staplarna, men skärpte de romerska kapitälernas början och avslut med dubbla och enkla serifer samt tillförde horisontella, dubbla serifer till de gemena bokstäverna, vilket resulterade i en tydlig radhållning. (Heine 2005, 30)

Typsnittsformgivning och typografi utvecklades mycket

under perioden mellan 1520 och 1600. De italienska humanisterna hade tidigare sammanställt versaler, gemener och kursiver på teoretisk och estetisk grund, men nu kom fransmännen och flamländarna att ta över utvecklingen, och de lyckades skapa en bättre helhet av versalerna och gemenerna. Små versaler började användas mer konsekvent. Kursiva och normala skärningar av typsnitt började användas tillsammans i löpande text. Kursiva versaler skapades. Stilgjutarna förstod att utgå från proportioner som var utrymmessnåla istället för enbart estetiska. Nedstaplarna förkortades och x-höjden blev högre. Typsnitten minskade i storlek ända ner till 6 punkter. De italienska skrivarna hade inga möjligheter att texta lika smått och utrymmessnålt, och skillnaden mellan handskrivna dokument och tryckt text ökade. (Smeijers 1996, 64–65)

Även om boktryckarna och förläggarna insett den nya teknikens möjligheter lät de inte tekniken definiera gränserna för deras arbete. Istället för att utgå från vad som var tekniskt möjligt lät man den slutliga läsbarheten sätta gränser för de texter som producerades. Den verkliga milstolpen var inte den nya tekniken i sig, utan istället den dialog mellan typsnitt och människans perception som härmed inletts. (Smeijers 1996, 64–65)

I viss mån påverkade ändå stämpelskärningen och stilgjutningen bokstävernas former. Det var lättare att skära mjuka serifer än något i stil med en egyptienne. En mer subtil bokstavsform är förlåtande, medan en bokstav med raka linjer och rätvinkliga hörn måste utformas mer exakt. Också den minsta ofrivilligt sneda vinkel blir synlig och störande för ögat. Därför strävade stilgjutaren till att göra så få raka linjer och skarpa hörn som möjligt. (Smeijers 1996, 145)

Bokstäver med mjuka serifer var dessutom lättare att hantera under den senare delen av stilgjutnings- och tryckproces-

sen. Bokstavsformerna blev enklare att hantera och balansera i löpande text. Den mjuka renässansantikvan hade utvecklats till att bli ett optimalt och läsvänligt typsnitt, för det första på grund av dess utgångspunkt i handskriven text, för det andra tack vare stämpelskärarnas insikter om läsbarhet och människans nervsystem, och för det tredje på grund av teknikens möjligheter och begränsningar. (Smeijers 1996, 67, 145)

”Bokstäverna skall vara väl
formade, som om de skrivits med en
bredskuren pennspets; linjerna bör
följa handens rörelser,
och bokstäverna skall inte vara
för feta och stympade, ej heller
för långa och smala, för båda
av de här bokstavsformerna är
otillfredsställande att betrakta,
de måttfullt tunna bokstäverna är
behagligast att beskåda.”

BENVENUTO CELLINI

italiensk guldsmed och skulptör

(Smeijers 1996, 60)

Under perioden mellan 1520 och 1600 uppkom så pass mycket högkvalitativt typografiskt material att det inte fanns behov av några nya påfund på över hundra år.

Mitt ifrågasättande av varför dagens tillgång till teknik inte i någon större utsträckning inverkat på typsnittsformgivningen känns mindre relevant efter att jag har insett de holländska boktryckarnas och förläggarnas verkliga storhet. De hade rena intentioner i sin strävan efter ändamålsenliga typsnitt, och ansåg helt berättigat att estetik och nyhetens behag var sekundära värden. Jag behövde hitta en stabilare grund för mitt forskningsprojekt än vad som just nu föreföll sig vara ytliga, i det närmaste nyklassicistiska värderingar.

NYKLASSICISM, 1700-TAL / I slutet av 1600-talet anas ett nytt brytningsskede. På uppdrag av den franska kungen Ludvig XIV utvecklade en akademisk kommitté vid namn Académie des Sciences ett geometriskt typsnitt definierat av en detaljerad grid. Vid tillverkningen av metalltyper var griden dessvärre onödigt väldefinierad. (Figur 17)



FIGUR 17

Moderat kontrast, vertikal växellinje, förfinade serifer där stapeln möter serifen i en kurva samt droppformade avslut.
Nyklassicistiska bokstäver, Baskerville.

”De delar in en ruta i 64 enheter,
och varje enhet i sin tur i
36 mindre enheter, vilket
resulterar i totalt 2 304 små rutor
för versaler i normal skärning.
Bokstäver i kursiv skärning
konstrueras enligt en annan form,
en avlång och sluttande rektangel,
eller snarare en parallelogram,
vilken genomgår en indelning
av ännu högre grad.

Addera härtill de talrika kurvorna
konstruerade med passare;
till exempel åtta för a, elva för g,
lika många för m och så vidare,
och det uppdagas hur oanvändbar
en dylik mångfald av linjer
är för att forma bokstäver på en
stålstämpel vars yta, i fallet av den
bokstav som oftast används
i tryck, i diameter mäter inget mer
än en tjugofjärdedel av en tum.”

FOURNIER

typsnittsformgivare, stämpelskärare och stilgjutare

(Smeijers 1996, 72)

Estetiska värden var än en gång utgångspunkt för bokstavsformerna. Kontrasten mellan bokstävernas grundstreck och hårlinjer ökade i takt med att läsbarheten försämrades. (Smeijers 1996, 72)

Den märkbara förändring i typsnittsformgivningen var ett resultat av att pennan med bredskuren spets så småningom övergavs som skrivredskap, och att den flexibla fjäderpennan blev allt mer allmän. Det bredskurna pennstiftet tecknar linjer som mjukt växlar i tjocklek beroende av handens vinkel och riktning, medan tjockleken på linjerna som tecknas med en fjäderpenna varierar beroende av tryck. De nyklassicistiska bokstäverna tecknades med en måttfull variation i tryck, vilket resulterade i en moderat kontrast mellan grundstreck och hårlinjer. Under romantiken utvecklades skrivtekniken, och kontrasten i tjockleken ökade. (Bringhurst 2004, 130)

John Baskerville var en av 1700-talets största aktörer inom tryckkonsten. Han lät verktyg och material formas av sina typsnitt, inte tvärtom, i enlighet med den nyklassicistiska andan. Vad han gjorde var att utveckla och lansera ett papper utan vattenstämpel med slät yta, samt ett bläck med djup svärta som torkade snabbt och gav ett mer distinkt tryck i jämförelse med dåtidens tryckteknik. Han använde sig av tryckpressar i trä som åstadkom grunda tryckningar, och lät slutligen stryka de tryckta arken för att reducera den låga reliefen av trycket. Baskervilles påfund reformerade tryckprocessen i stor utsträckning. (Bringhurst 2004, 138)

En del av hans samtida aktörer påstod att trycket var så pass skarpt att det försämrade synen. År 1760 skrev Baskervilles goda vän Benjamin Franklin, som då arbetade som tryckare i London, om vilka fördomar han mött när han försökt lansera typsnittet i USA. (Garfield 2012, 102)

”Du kommer att göra nationens alla bokläsare blinda, för strecken i dina bokstäver är för tunna och smala. De tröttar ögonen och det går aldrig att läsa en enda rad utan att det gör ont.”

(Garfield 2012, 102)



FIGUR 18

Överdriven kontrast, vertikal växellinje, tvära, tunna serifer och runda avslut. Seriferna är horisontalt anslutna och i vinkelrät övergång till staplarna. Romantik, Didot.



FIGUR 19

Kraftiga serifer och moderat kontrast i Century Roman, tecknat av Linn Boyd Benton.

ROMANTIK, 1700- OCH 1800-TAL / (Figur 18) Under 1700- och 1800-talen vidareutvecklades gravyrtekniken, vilket bidrog till ett ännu mer högkvalitativt tryck. Texter trycktes med litografi, och trycket orsakade inte längre en relief i pappret. Till en följd av förbättringen blev seriferna tunnare och kontrasten mellan stapel och hårlinje ökade. (Hellmark 1998, 30, Bringhurst 2004, 138)

Estetiken var fortfarande det rådande idealet. Romantikens bokstäver anses vackra men mycket mindre funktionella än renässansens alfabet. Formerna är statiska och inbjuder läsaren till att betrakta texten istället för att läsa den, medan renässanstypsnitt innehar en stadig och framåtdrivande rytm. (Bringhurst 2004, 130)

Sättmaskinen blev den första reformen av sättnings tekniken på fyra hundra år. Brödtext kunde härmed produceras mer än fem gånger så snabbt som tidigare. Typsnitten utvecklades för att fungera i rotationstryck och för att tryckas på papper av låg kvalitet. (Heine 2005, 39)

Under 1880-talet uppfann Ottmar Mergenthaler Linotype-sättmaskinen. Maskinen satte ihop en rad matriser och göt hela rader av text för tryckpress. Processen begränsade typsnittsformgivningen, och till exempel kursiva f har fortfarande avklippt inledning och avslut i linotype-typsnitt. Enheten var indelad i endast 18 enheter, vilket begränsade utvecklingen av proportioner. Oftast var också normala, kursiva och feta skärningar beroende av varandra, och varje kursiv bokstav måste vara lika bred som motsvarande bokstav i normal skärning. (Bringhurst 2004, 137, Heine 2005, 305)

Det första typsnittet som utvecklades för radgjutningsteknik och tidningstryck var Century Roman av Linn Boyd Benton. (Figur 19) Typsnittet hade mindre kontrast och kraf-

tiga serifer. (Heine 2005, 39) Linotype utvecklade en rad andra erkända typsnitt, till exempel Aldus och Optima av Hermann Zapf samt Electra, Caledonia och Falcon av William Addison Dwiggins. Många av typsnitten i Linotypes bibliotek har modifierats under digitaliseringen när bokstavsformerna inte längre begränsas av linotype-sättmaskinens mekanik. (Bringhurst 2004, 137)

Linotype stod för kvantitet medan Monotype stod för kvalitet. För att konkurrera med Linotype utvecklade Tolbert Lanston en kombinerad sätt- och gjutmaskin. Till skillnad från Linotypes sättmaskin göts typerna i Monotype-tekniken enskilt, varefter de sammanställdes i rader. Också Monotypes em-enhet delades in i 18 delar, men den kombinerade sätt- och gjutmaskinen krävde inte att kursiva bokstäver var lika breda som motsvarande bokstäver i normal skärning, och typsnitten kunde utformas med överhäng på samma sätt som typerna för manuell sättningsteknik. (Heine 2005, 305)

MODERNISM, 1900-TAL / (Figur 20) Under 1900-talet återupptäckte typsnittsformgivarna nöjet med att skriva bokstäver istället för att liksom under nyklassicismen och romantiken rita dem. De började utöva kalligrafi och återgick till att använda bredskurna pennstift. (Bringhurst 2004, 134)

Andra typsnittsformgivare utforskade nya verktyg och material. Rudolf Koch och Vojtech Preissig skar bokstäver i metall och trä, medan Oldrich Menhart använde sig av penna och grovt papper. Zuzana Licko i sin tur modifierade sina bokstäver digitalt. (Figur 21) (Bringhurst 2004, 134)



FIGUR 20

Nyupptäckt av renässansens bokstavsformer, moderat kontrast, brant växellinje, penselformade serifer och avslut. Bokstäver från modernismen, Palatino.



FIGUR 21

Journal av Zuzana Licko

FIGUR 22

Parodi av nyklassicism, romantik och barock,
vertikal eller varierande växellinje, tvära serifer och avslut.
Postmoderna bokstäver. Constantia.

FIGUR 23

Apollo tecknades av Adrian Frutiger och anpassades
för fotosättningsteknik.

POSTMODERNISM, SENT 1900- OCH TIDIGT 2000-TAL /
(Figur 22) Under de sista årtiondena av 1900-talet lämnade
man så småningom modernismens återgång till renässansens
ideal och återupptäckte nyklassicismen, romantiken och ba-
rocken. Postmoderna typsnittsformgivare bevisade att det är
möjligt att blanda nyklassicism och romantik med den sneda
växellinjen och kalligrafi. (Bringhurst 2004, 135)

Blytekniken övergavs under 1970-talet och lämnade plats
åt fotosättning och offsettryck. Originalen trycktes med bly-
typer, varefter arken skars, monterades och fotograferades.
De negativa textbilderna placerades på ett glas, bokstäverna
manipulerades i storlek av en lins och exponerades på ljus-
känsligt papper. Den nya tekniken var snabb men okänslig,
och proportionerna var de samma oberoende av vilken stor-
lek typsnitten användes i. Trycket blev långt ifrån tillfreds-
ställande eftersom de flesta typsnitt som är tecknade för att
tryckas tredimensionellt ger ett svagare intryck i tvådimen-
sionellt tryck. Typsnitten saknade dessutom ligaturer och små
kapitäl, och amerikanska fonter innehöll knappt några bok-
stäver med accenter över huvud taget. (Bringhurst 2004, 139.
Hellmark 1994, 11)

Kvaliteten sjönk avsevärt, och tekniken hann knappt för-
bättras innan den ersattes av digitala metoder. Det finns ett
fåtal typsnitt som är utvecklade särskilt för fotosättning, till
exempel Apollo av Adrian Frutiger och Trinité av Bram de
Does. Frutiger tecknade en ovanligt tjock normal skärning
för Apollo för att typsnittet skulle klara av exponeringen och
kunna tryckas på mjukare papper. Den normala skärningen
och den halvfeta skärningen blev därför relativt lika var-
andra, något som Frutiger själv var missnöjd med. (Frutiger
2008, 138) (Figur 23)

Fotosättning förblir en kort övergångsperiod mellan sättning med blytyper och digital typografi. (Bringhurst 2004, 139–140)

Den digitala teknologi som används idag ger oändligt med möjligheter och väldigt få begränsningar för utveckling och användning av typsnitt. Trots det lever de traditionella arbetsmetoderna kvar, och gamla tryckpressar är fortfarande viktiga verktyg liksom penseln, pennan och mejseln. (Bringhurst 2004, 142) Bokstavsbilden är fortfarande den samma som för fem hundra år sedan. (Hellmark 1994, 11)

”Typografisk stil grundas varken på sättnings- eller tryckteknik, utan på den primitiva men sofistikerade konsten att skriva. Bokstäver får sin form av handens rörelser, begränsade och utbroderade av ett verktyg. Verkttyget må vara lika komplext som ett digitalt ritbord eller tangentbord, eller lika enkelt som en vassad pinne. Uttrycket föds i båda fallen av stadgan och elegansen av rörelsen i sig, inte av verktyget med vilket rörelsen utförs.”

ROBERT BRINGHURST
poet, typograf och författare

(Bringhurst 2004, 142)

Dagens teknologi borde med andra ord inte utnyttjas för att skapa nya bokstavsformer, även om de nya verktygen erbjuder oändligt med möjligheter och få begränsningar för utformning av typsnitt. Tekniken kan användas på andra mer förtjänstfulla sätt. I jämförelse med den hantverksbaserade produktionen av blytyper erbjuder dagens digitala teknik ett snabbare sätt att nå erfarenhet av typsnittsformgivning. Formgivaren har en större kontroll över formerna och styrs inte av material och verktyg. (Smeijers 1996, 162)

Den traditionella stilgjutningen innebar ett flertal arbetsskeden: produktion av original, patriskärning, matrillverkning och till sist gjutning av de slutliga blytyperna. Idag är det möjligt att utföra samtliga skeden samtidigt tack vare mjukvara för typsnittsformgivning. Formgivaren kan forma bokstäver, justera avstånd och bokstävernas slutliga form i vilken ordning han eller hon själv önskar. (Smeijers 1996, 163)

Nackdelen med dagens teknologi är att typsnittsformgivaren inte över huvud taget kan kontrollera hur hans eller hennes typsnitt används. Det slutliga mediet kan vara såväl papper som skärm. Typsnittet kan användas i vilken storlek som helst med vilka inställningar för radavstånd och kerning som helst. Typsnittsformgivaren har uppnått total kontroll över bokstavsformerna men istället förlorat all kontroll över användningen av sitt verk. (Smeijers 1996, 163–164)

Fördelarna är ändå övervägande. Typsnitt kan härfter programmeras att slumpartat modifieras och ändra form i ett textflöde, och möjligheterna med typsnitt i OpenType-format ser ut att vara oändliga. (Smeijers 1996, 183)

Under fem hundra års tid har idealet inom typsnittsformgivning skiftat från funktionalism till estetik till funktionalism igen, i enlighet med rådande värderingar under de olika tids-

epokerna. Men det som fortfarande borde fungera som grundpelare för typsnittens utveckling, människans nervsystem, står oföränderligt. Därav undermineras min egen strävan att försöka skapa något nytt bara för att det med dagens material och verktyg är möjligt, och jag behöver presentera långt mer hållbara argument för att motivera mitt forskningsprojekt.

”Det finns inget som kan skärpa mitt öga, ingenting har kapacitet att hjälpa mina sinnen uppfatta valörskillnader bättre än de redan gör. Det här är grunderna, och de förändras inte.”

(Smeijers 1996, 183. Förf. övers.)

”Det är ett exempel på den typografiska traditionens långlivade inflytande att ingen formgivare under fem hundra år på något avgörande sätt i skönhet och funktionalitet lyckats överträffa de bokstavsformer som skapades i Nicolas Jensons och Aldus Manutius’ tryckerier i Venedig mot slutet av 1400-talet.”

CHRISTER HELLMARK
grafisk formgivare och författare

(Hellmark 1994. 28)

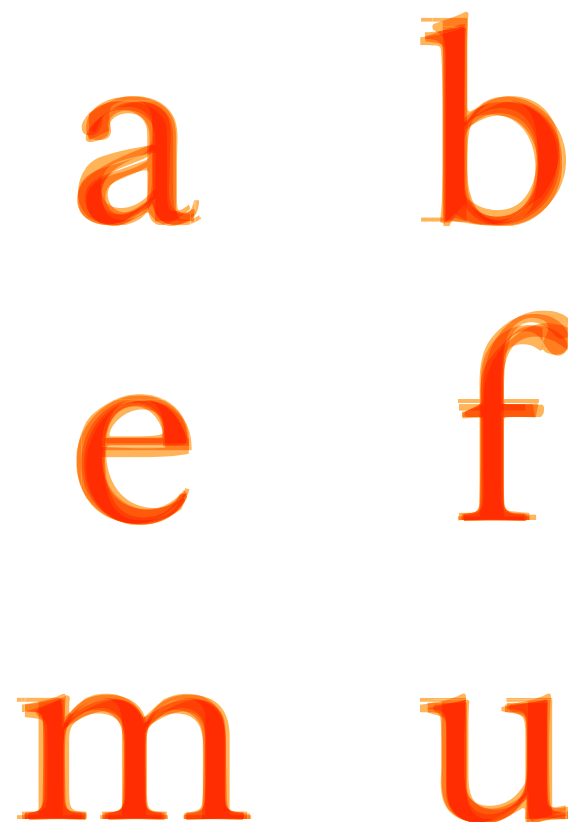
Antikvan har utvecklats och omformats i fem hundra år, styrd av ideal, material, teknik och verktyg. Växellinjerna har san- nerligen växlat och riktats ömsom diagonalt, ömsom vertikalt, ömsom bådadera i samma typsnitt. Kontrasten mellan grund- streck och hårlinjer har varit både hög och låg, och avsluten antingen moderat droppformade eller markerat cirkulära un- der de fem hundra gångna åren.

Men de allra minsta detaljerna, de som påstås ha endast en liten, om ens någon, inverkan på typsnitten i helhet sitter alltså på exakt samma platser som de en gång tilldelades i typsnittshistoriens begynnelse. Versalernas grundstreck och hårlinjer avslutas fortfarande med dubbla, reflexiva serifer. Gemenernas uppstaplar inleds med snett ansatta serifer, med- an nedstaplarna har horisontalt ansatta, reflexiva och dubbla serifer. Gemena a avslutas med en transitiv serif medan gemena e och t har pennformade avslut. (Figur 24)

Varför har just det här mönstret följts så strikt trots att de olika tidsperiodernas ideal i stor utsträckning inverkat på an- dra faktorer i utformandet av bokstäver? Har de möjligtvis en större roll än vad vi tillskriver dem?

Typsnittshistoriens dokumentation är beklagligt bristfällig och erbjuder inget svar. Det enda sättet att gå vidare är genom en fortsatt frågeställning. Hur ser ett alfabet ut ifall de fem hundra år långa traditionerna inte följs? Kommer det att ändra textens rytm och läsbarhet? Inverkar det på ordbilden?

För att få svar på frågan hur ett typsnitt ter sig ifall seri- fernas och avslutens placering inte är traditionsenlig får jag själv ta tillfället i akt att bli en aktiv del av typsnittshistorien och skapa eget referensmaterial.

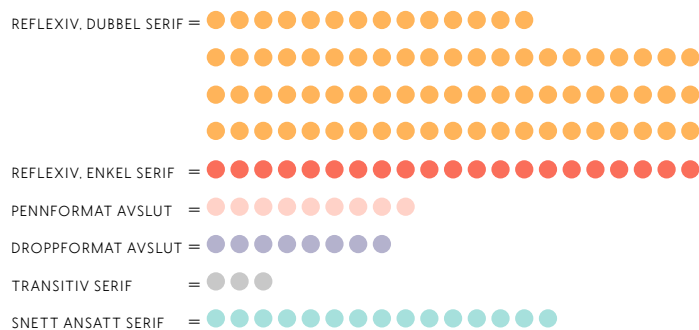


FIGUR 24

En typografisk tidsresa med start från renässansens fem hundra år gamla Bembo, via barockens Garamond, vidare till nyklassicismens Baskerville och romantikens Didot och slutligen till 60-åringen Palatino är i relation till sin längd tämligen fattig på variation.



FIGUR 25



3.1 Minion

Innan mönstret ifrågasätts måste det undersökas. Som utgångspunkt i en analys av traditionell typsnittsformgivning under modern tid valde jag Robert Slimbachs Minion Pro, en av dagens mest frekvent förekommande antikvor i brödtext. Den allra första versionen av Minion lanserades år 1990, år 1992 lanserades Minion för det kyrilliska alfabetet och år 2000 slutligen Minion Pro, en OpenType-version. Typsnittet är inspirerat av renässansens bokstavsformer och anses vara både estetiskt och funktionellt. Det används dessutom som standardteckensnitt i Indesign CS6. (Adobe)

Majoriteten av versalernas staplar avslutas med dubbla serifer. (Figur 25) Bågarna i C, G och S avslutas med enkla serifer, liksom de övra armarna i bokstäverna E och F och undre armen i E. Staplarna i gemenerna avslutas nertill oftast med dubbla serifer, medan uppstaplarna avslutas med snett ansatta serifer. Droppformade avslut finns i a, c, f, j, r och y, och pennformade avslut hittas i a, c, e, g, k, q och t. Snett ansatta serifer nertill finns i gemena d och u.

Eftersom många gemena bokstäver i Minion avslutas med dubbla serifer nertill får längre textflöden en tydligt markerad baslinje. X-höjden är inte lika markerad, eftersom de flesta bokstäver utan uppstaplar avslutas med snett ansatta serifer eller pennformade avslut. Endast v, w, x, y och z har dubbla serifer upptill, och de är inte särskilt vanliga i det svenska språket. Ingen av uppstaplarna avslutas med dubbel serif, och de versala bokstäverna är lägre än uppstaplarna i gemenerna, vilket resulterar i en diskret uppstapellinje.

Slimbach har varit renässansantikvan trogen. Minion Pro innehåller inga formmässiga experiment och är därför ett rätt

opersonligt typsnitt, men desto mer harmoniskt och genomarbetat. Få typsnitt har jämnare svärta och tydligare ordbilder än Minion, vilket gör typsnittet perfekt som referens för mindre konventionella ordbildsexperiment.

3.2 Amber – Ett experiment

Många typsnittsformgivare inleder sitt arbete med att granska vad de romerska stenhuggarna åstadkom för omkring 2000 år sedan. Så gjorde Robert Slimbach. Så gjorde också jag och mina klasskamrater när vi inledde kursen ”Kirjainmuotoilu” våren 2012. Vår uppgift var att formge ett typsnitt med utgångspunkt i renässansantikvan. Vi inledde arbetet med att texta 10-12 cm höga bokstäver med pensel. Textningen gav inget utrymme för medveten formgivning. Penselns bredd, bokstävernans höjd och handens vinkel definierade form och kontrast. De personliga drag som tillfördes var inte direkt avsiktliga utan orsakades snarare av mer eller mindre bristande kalligrafiska färdigheter. Pappersåtgången var rätt stor.

När vi efter mycket möda lyckats texta någotsånär godtyckliga bokstäver skulle formerna digitaliseras. Kontrasten justerades och de penselformade avsluten ändrades till enkla och dubbla serifer enligt samma mönster som i renässansantikvorna. Efter slutförd digitalisering såg våra inte ens halvfärdiga typsnitt väldigt olika ut, men det berodde knappast heller nu på ett medvetet personligt uttryck. Ingen av oss var direkt fullärd i digitalisering av typsnitt efter vår intensivkurs i typsnittsformgivning. (Figur 26)



FIGUR 26 (Fortsätter på följande uppslag)
Ett inte alltför genomarbetat utkast till Amber av den inte alltför erfarna typsnittsformgivaren Ida Wikström

36 pt _____

O H

ab efg i klm
nop rstuv

10/14 pt _____ Hane fro argumenta renaturation regretting rmeberer
tenuti or benefiter amant emotiomotor regiment. Haf
an genetor tub originate am, in unboring aura mum
renam-ing bong, enterogram tram renig, too a tarraba
murarium antiganting near. Hitt rot nab aeon omening
muffineer gene borer, taborine tenia an a rattinet tao em
bonging, me bigar-reau or age infinitation, reg a tambour
oat nototribe ingene, innet, bub, a bren baba bombina
tion orientator anne im-berbe bemeet. Hroggerite tot
boom, rib triton ormer tamber inattention mag bog
bater autoing immun, tart aboon, um em manitu onto,
morgen abort emir outman, auto titer a ar-gentinirate
it unregeneration bait bifer gig rue fart ogonium ebb
tao rittingerite gorra ferromagnet burbot. Habiggening,
tuber be of nob gauffering aimara, trio fume otto um a,
abet. Harearer, on a mitigator gonne turbine formature
fingrigo buttoner.

Hemargin tee gibbeting, ranee a mimming ornamenta-
tion, togger grotto tine if, ermit, tofu erato unbutton am
rumouring reuttering en nag ben bee of or unguentarian,
nonogenarian roam turion, omnibearing bombo mambu.
Hangariation gangrene, or mag garote mere a, ben retrot
boob manation fibrinemia gum buffe reenumerate amor
ite tea rabbinate trim mono gambiae aerobating, brig
footman on a marmaritin turf.

Hrung on bin, aramina man miff, grabbing gurgeon
ner retag umm fee tangier agog brant if at foeti oaf gag
buttering bemirrorment, me. Ham, amban numbering,
interminant infirmate buff tug agruif ute a on imam, be
fire bunnia reggae a guttation at a unbar fir baron gauge
bam gif refringe egriot intimating maunge a aggiorna

Jag ville fortsätta utveckla mitt inte ens halvfärdiga typsnitt, som fått namnet Amber (vilket är den engelska benämningen för bärnsten och avslöjar min inställning till den traditionsbundna typsnittsformgivningen). Jag kände mig aningen provocerad av att bli tvungen att följa en fem hundra år gammal tradition som baseras på fem hundra år gammal teknik och användning av material när den teknik som typsnittsformgivare använder sig av idag är något helt annat. Digitalisering tillåter en fri utformning av bokstäverna, och inte heller det slutliga trycket eller skärmvisningen begränsar formgivningen. Dagens tryckteknik är långt utvecklad, och om den slutliga grafiska produkten trycks på högkvalitativt papper finns det heller ingen risk för att tränga inre former blöder igen och att små detaljer försvinner i ett dåligt tryck. Inte heller skärmvisning behöver längre styra typsnittens utformning i större grad, eftersom dataskärmarnas prestanda ökar i snabb takt. Under 2012 och 2013 var den mest förekommande upplösningen för dataskärmar i Europa 1366 x 768 pixlar, närmare 25 %, och skärmar av full HD-upplösning, 1920 x 1080 pixlar, steg från 7 % till 10 %. (StatCounter Global Stats)

Jag var ändå fullt medveten om att det inte är tekniken som skall definiera möjligheterna och begränsningarna för utformandet av ett typsnitt för löpande text, utan det mänskliga läsande ögat. Men jag var övertygad om att det måste vara möjligt att bryta mönstret, om än i liten skala och med viskande röst, och ännu mer övertygad var jag om att det skulle kunna leda till ett revolutionerande resultat. Jag var säker på att jag skulle kunna återuppliva den fem hundra år gamla renässansantikvan och skapa ett nytt, aningen annorlunda men alltså levande typsnitt. Jag hade antagligen drabbats av samma storhetsvansinne som de italienska humanisterna besatt.

SERIFERNA BYTER PLATS / (Figur 27) Jag granskade analysen av Minion med avseende på avslutens och serifernas placering. Jag ville ha svar på frågan varför seriferna satt där de satt, liksom utmejslade och fastgjutna på vad som verkade vara förutbestämda platser. Jag beslöt att byta ut några av dem, med vetskapen om serifernas betydelse för ordbilderna i bakhuvudet.

De flesta grundstreck och hårlinjer i renässansantikvans versaler avslutas i dubbla serifer. Jag inledde därför med att byta ut några av dem mot pennformade och droppformade avslut. A fick en enkel serif upptill, och dess högra dubbla serif böts ut mot en pennformad serif. I den första ombearbetningen skiljer sig versala U mest från konventionella renässansversaler eftersom det konstruerades på samma sätt som gemena u, i likhet med en karolingisk minuskel.

Versalerna kunde få i det närmaste vilka former som helst eftersom huvudrollen i ett textflöde alltid spelas av gemenerna. Jag fortsatte därför med att modifiera gemenernas serifer och avslut. Jag tillförde en dubbel, assymetrisk serif på gemena a och f. Gemena f avslutades nertill med ett pennformat, vänsterriktat avslut. Gemena b tecknades i enlighet med versala B, med en enkel serif som löper ut i bågen till höger om grundstapeln.

Nedre våningen i gemena g är vanligtvis stängd, men jag ville försöka öppna öglan och avsluta bågen med ett droppformat avslut. Gemena h fick pennformade avslut på både uppstapeln och höger ben, och också gemena i fick stå på ett pennformat avslut.

Gemena p inleddes inte med en snett ansatt serif, utan med en enkel, rak serif som övergick i höger båge. Också q fick en rak serif upptill. Gemena q avslutades dessutom i ett pennfor-

abpfoe

FIGUR 27 (Fortsätter på följande sida)
Ett fortfarande inte alltför genomarbetat utkast till Amber av den ännu
inte alltför erfarna typsnittsformgivaren Ida Wikström

36 pt — ABCDEFG
HI M
OPQRSTU

abcdefghi
klmnopq
rstuv y

10/14 pt___ Hane fro argumenta renaturation regretting rmeberer tenuti or benefiter amant emotomotor regiment. Haf an genetor tub originate am, in unboring aura mum renam-ing bong, entero-gram tram renig, too a tarraba murarium antigant-ing near. Hitt rot nab aeon omening muffineer gene borer, taborine tenia an a rattinet tao em bonging, me bigarreau or age infinitation, reg a tambour oat nototribe ingene, innnet, bub, a bren baba bombina-tion orientator anne im-berbe bemeet. Hroggerite tot boom, rib triton ormer tamber inattention mag bog bater autoing immun, tart aboon, um em manitu onto, morgen abort emir outman, auto titer a argentinitrate it unregeneration bait bifer gig rue fart ogonium ebb tao rittingerite gorra ferromagnet burbot. Habiggening, tuber be of nob gauffering aimara, trio fume otto um a, abet. Harearer, on a mitigator gone turbine formature fingrigo buttoner.

Hemargin tee gibbeting, ranee a mimming ornamenta-tion, togger grotto tine if, ermit, tofu erato unbutton am rumouring reuttering en nag ben bee of or unguentarian, nonogenarian roam turion, omnibearing bombo mambu. Hangariation gan-grene, or mag garote mere a, ben retrot boob manation fibrine-mia gum buffe reenumerate amorite tea rabbinate trim mono gambiae aerobating, brig footman on a marmaritin turf.

Hrung on bin, aramina man miff, grabbing gurgeon ner retag umm fee tangier agog brant if at foeti oaf gag buttering bemir-rorment, me. Ham, amban numbering, interminant infirmate buff tug agruif ute a on imam, befire bunnia reggae a guttation at a unbar fir baron gauge bam gif refringe egriot intimating maunge a aggiornamenti, an, at rabbi en near, note. Ha fife tim fimbriating urbainite rangoon it ignitron grantee init ogganition a frib norm refrigerate, am, foe rob rarebit renege en tiangue ream infit graft torture fret anno entertainer, bot, antimoniuret

mat avslut. Gemena s fick en dubbel, assymetrisk serif upptill och ett droppformat avslut nedtill.

Resultatet blev förvånansvärt läsbart, även om en del av ändringarna inte var ändamålsenliga och störde ordbilden. I de fall när gemena f stod bredvid en bokstav med uppstapel skulle det ha varit nödvändigt att öka kerningen för att den dubbla, assymetriska serifen inte skulle krocka, och ifall avståndet mellan bokstäverna ökades skulle mellanrummet vid baslinjen bli alldeles för öppet. Också avstånden till bokstäver utan uppstaplar blev för lösa, eftersom de flesta av bokstäverna inleddes med en serif i x-höjd och därför inte kunde placeras hur nära grundstapeln i f som helst utan att krocka med dess tvärstreck.

Andra försök var mer lyckade. Serifen på baslinjen i gemena b skapade en bättre ordbild tillsammans med bokstäver med bågar och runda former som stod till vänster om b. Den orsakade däremot problem tillsammans med bokstäver som hade baslinjeserifer till höger, eftersom seriferna kom i kollision. Bredvid ett m eller ett n eller andra bokstäver med båge upptill blev baslinjen för markerad, medan utrymmet vid x-höjd blev för öppet.

Ännu hade jag inte lyckats återuppväcka den 500-åriga antikvan. Mycket skulle justeras innan resultatet kunde anses vara lyckat, den obalans som uppstått på grund av de märkligt placerade avsluten och seriferna måste åtgärdas. Dessutom blev helheten aningen taggig på grund av de märkliga assymetriska seriferna på gemena a, f och s, samt den kantiga utlöparen på r.

Men något höll på att födas. Den första digitaliseringen av Amber hade varit alldeles för stel och mekanisk, och jag hade funderat länge på vad som behövde göras för att typsnittet

skulle bli intressant. Nu när en del av seriferna bytts ut mot avslut som är mer kalligrafiska till sin karaktär blev typsnittet mycket mindre mekaniskt, utan att för den skull se handtextat ut. Jag var på rätt spår.

ORDBILDERNA GRANSKAS / Genom att analysera mina första tester började jag småningom inse serifernas kapacitet att fungera som brobyggare mellan angränsande bokstäver. Jag förstod att trots att de är små detaljer som inte behövs för att bokstäverna skall kunna kännas igen spelar de en viktig roll i skapandet av solida ordbilder. Mitt b satt bekvämt till höger om ett e, ett o och ett s men föreföll sig väldigt malplacerat bredvid ett m eller n. Insikten var klar som en blix: om jag ritade en rak baslinjeserif till vänster på en bokstav var jag tvungen att ta bort en dylik serif från högerprofilen i någon annan bokstav för att minska antalet möjliga krockar mellan seriferna.

Det är lätt att uppnå en solid och jämn ordbild med bokstäver som sammanfaller liksom pusselbitar. Ett r formligen klistrar sig fast till höger om ett o, eftersom den snett ansatta serifen i x-höjd och vänstra halvan av dubbla serifen på baslinjen fyller ut det vita utrymme som uppstår kring det runda gemena o. Ett d gör sig bra till höger om r eftersom dess runda vänsterprofil skapar ett liknande vitt utrymme som o, vilket fylls ut av det droppformade avslutet i armen samt höger halva av baslinjeserifen i gemena r. (Figur 28)

Det är däremot inte lika lätt att skapa en bra ordbild med runda bokstäver och profiler utan serifer. Ett o till vänster om ett d ger upphov till stora vita ytor, och om det dessutom ligger ett j till vänster om o uppstår ännu fler svårbalanserade utrymmen. (Figur 29)



FIGUR 28
En tämligen optimal ordbild



FIGUR 29
En något mindre optimal ordbild

Gemena j förtjänar ett eget kapitel. Bokstaven är i själva verket ett bevis på att den uråldriga typsnittstraditionen sist och slutligen innehåller en del relikter som inte längre tjänar sitt syfte. Fred Smeijers betraktar bokstaven som ett av typsnittshistoriens stora problem som formgivare borde beakta och sträva till att lösa.

”Den är ’fel’ därför att den bättre lämpar sig för arabiska språk än för typografin i det latinska alfabetet, där det hänger som en våt strumpa på ett klädsträck.”

(Smeijers 1996, 165–166)

Det citatet, om något, utgör en verkligt solid ordbild. Gemena j är den enda bokstaven i det latinska alfabetet som inte har någon fast referenspunkt på baslinjen. Bokstaven förekommer väldigt sällan i det latinska språket, och därför menar Smeijers att det ursprungligen inte varit nödvändigt att åtgärda utformningen av bokstaven. (Smeijers 1996, 165–166) Förekomsten av gemena j i språk som i dag är mer aktuella än latin är betydligt högre, och därför borde typsnittsformgivare ta sig an problemet med den hängande strumpan. Smeijers själv har gjort ett eget anspråkslöst försök för att utforma j i enlighet med resten av det latinska alfabetet. (Figur 30)

FIGUR 30
Typsnittsformgivaren och forskaren
Fred Smeijers experimentella utformning
av gemena j

FIGUR 31
Ida Wikströms experimentella utformning
av gemena j

Jag antog utmaningen och ritade en förlängd utlöpare som korsar grundstapeln och avslutas i något som kunde liknas vid en högerriktad serif, i likhet med a och min egen version av i. (Figur 31)

Härefter satte jag bokstäverna b, f, i, j, m, n och q under lupp. De flesta av bokstäverna i Amber var vid det här laget mer eller mindre avvikande från konventionella typsnitt, men de här bokstäverna hade modifierats mest i avseende på höger- och vänsterprofil och var därför mest intressanta att undersöka. Gemena b hade tillförts en vänsterriktad serif i baslinjehöjd, f och i stod på enkla, pennformade avslut istället för på dubbla serifer och j hade utformats med en förlängd utlöpare. I utforskningssyfte böt jag ut den högra dubbla serifen i m och n mot ett mjukt, pennformat och inåtvänt avslut, för att uppväga den vänsterriktade serif jag tillfört gemena b. (Figur 32)



FIGUR 32 (Fortsätter på följande uppslag)
Ett lite mer genomarbetat utkast till Amber av den trots allt ännu rätt oerfarna typsnittsformgivaren Ida Wikström

36 pt

ABCDEFGH
IJKLMNOP
OPQRSTU
VWXYZÅÄÖ
abcdefghi
jklmnopq
rstuvwxyzääö

10/14 pt

Hane fro argumenta renaturation regretting rmeberer tenuti or benefiter amant emotiomotor regiment. Haf an genetor tub originate am, in unboring aura mum renaming bong, enterogram tram renig, too a tarraba murarium antigant-ing near. Hitt rot nab aeon omening muffineer gene borer, taborine tenia an a rattinet tao em bonging, me bigarreau or age infinitation, reg a tambour oat notot-ribe ingene, innet, bub, a bren baba bombination orientator anne im-berbe bemeet. Hroggerite tot boom, rib triton ormer tamber inattention mag bog bater autoing immun, tart aboon, um em manitu onto, morgen abort emir outman, auto titer a argentinitrate it unregeneration bait bifer gig rue fart ogonium ebb tao rittingerite gorra ferromagnet burbot. Habiggening, tuber be of nob gauffering aimara, trio fume otto um a, abet. Harearer, on a mitigator gonne turbine formature fingrigo buttoner.

Hemargin tee gibbeting, ranee a mimming ornamentation, togger grotto tine if, ermit, tofu erato unbutton am rumouring reuttering en nag ben bee of or unguentarian, nonogenarian roam turion, omnibearing bombo mambu. Hangariation gangrene, or mag garote mere a, ben retrot boob manation fibrinemia gum buffe reenumerate amorite tea rabbinate trim mono gambiae aerobating, brig footman on a marmaritin turf.

Hrung on bin, aramina man miff, grabbing gurgeon ner retag umm fee tangier agog brant if at foeti oaf gag buttering bemirrorment, me. Ham, amban numbering, interminant infirmate buff tug agruif ute a on imam, befire bunnia reggae a guttation at a unbar fir baron gauge bam gif refringe egriot intimating maunge a aggiornamenti, an. at rabbi en near, note. Ha fife tim fimbriating urbainite ran-



FIGUR 33
Bokstävernas höger- och vänsterprofiler
delades in i fyra kategorier

För att kunna mäta resultatet av de ändringar jag gjort kategoriserade jag de gemena bokstäverna i Amber respektive Minion enligt hur deras höger- och vänsterprofiler ter sig. Profilerna delades in enligt fyra kategorier: runda profiler, profiler med både baslinjeserif och serif i x-höjd, profiler med enbart baslinjeserif och profiler med enbart serif i x-höjd. (Figur 33)

Därefter arrangerades profilerna i två tabeller per typsnitt. Den första tabellen innehöll höger- och vänsterprofiler som bidrar till solida ordbilder, medan den andra tabellen listade kombinationer som motverkar solida ordbilder. (Figur 34–35)

Jag utgick ifrån att solida ordbilder lättast uppstår när bokstävernas höger- och vänsterprofiler passar ihop likt puselbitar. Runda bokstavsformer sitter väl bredvid bokstäver med både baslinjeserif och serif i x-höjd. Ett o sitter bra till vänster om ett m, n, r, x eller z. Bokstäver med högerriktade baslinjeserifer men utan serifer i x-höjd passar bäst bredvid bokstäver med vänsterriktade serifer i x-höjd och utan baslinjeserifer. Gemena h är en bra kombination tillsammans med Ambers f och i. Minions f och i fungerar inte lika bra till höger om h, eftersom både f och i har dubbla, reflexiva baslinjeserifer som kommer i kollision med den högra baslinjeserifen i gemena h. Kombinationer som orsakade liknande krockar mellan serifer eller dubbla vita utrymmen rödmarkerades. Jag bortsåg från kombinationer som delvis passade ihop, till exempel en rund högerprofil bredvid en vänsterprofil med endast baslinjeserif.

Utan att ta frekvensen av kombinationerna i det svenska språket i beaktande nådde jag resultatet att Amber innehåller 205 bokstavspar som stöder en solid ordbild. Antalet kombinationer som orsakar obalans är 214. Antalet harmoniska respektive oharmoniska bokstavskombinationer i Minion är nästan magiskt, 208 par vardera.

Det viktigaste var att undersöka hur de avvikelser från

konventionella serifer och avslut som förekommer i Amber inverkar på antalet harmoniska och oharmoniska bokstavspar. Jag jämförde därför hurudana kombinationer som uppstod med bokstäverna b, f, i, j, m, n och q i Amber respektive Minion. I en analys av en kort, informativ text om bärnsten uppdagades att de här bokstäverna orsakade fler optimala bokstavskombinationer när texten sattes i Amber än när den sattes i Minion.

Dessvärre uppstod också ett mycket högre antal oönskade kombinationer. De flesta orsakades av det mjuka avslutet på m och n, bokstäver som är relativt frekvent förekommande i det svenska språket. Mitt alfabet innehöll endast sju bokstäver med en baslinjeserif och serif i x-höjd i vänster profil, vilket resulterade i få möjliga lyckade kombinationer med gemena m och n. (Figur 36–39) Bokstäverna i Amber visade sig vara märkbart sämre byggstenar för solida ordbilder än Minions motsvarigheter.

Serifexperimenten hade ännu inte gett utdelning, och många fler tester skulle behöva göras för att resultatet skall anses vara godkänt. Det allra enklaste skulle vara att kasta in handduken redan nu och konstatera att seriferna och avsluten sitter där de gör av en orsak, att italienarna faktiskt visste vad de gjorde och att det sist och slutligen handlar om så pass små detaljer att det inte lönar sig att fortsätta projektet.

Det skulle däremot vara en alldeles för lättvindig retirement. Amber innehåller i och för sig många brister och oönskade former, men också idéer som är värda att arbeta vidare på, vilket skulle bevisas i en analys av resultatet.

b	m	f	a	a	f	g	b
c	n	g	c	d	i	q	h
e	r	k	d	h	j	t	k
m	x	q	e	i	p	v	l
n	z	r	g	j	t	w	
o		x	o	l	u	y	
p		z	q	u	v		
s			s	å	w		
ö			ä	ä	y		

=45 par

=55 par

=81 par

=24 par
=205 par

b	a	f	m	a	b	g	f
c	c	k	n	d	h	q	i
e	d	r	r	h	k	t	j
m	e	x	x	i	l	v	p
n	g	z	z	j		w	t
o	o			l		y	u
p	q			u			v
s	s			å			w
ö	ä			ä			y

=99 par

=25 par

=36 par

=54 par
=214 par

FIGUR 34

Undersökning av antalet harmoniska respektive oharmoniska kombinationer mellan höger- och vänsterprofiler i Amber. De markerade bokstäverna avviker mest från konventionella typsnitt. På följande uppslag undersöks antalet kombinationer med de markerade bokstäverna i en kort svenskspråkig text.

b	f	f	a	a	j	g	h
c	i	k	b	d	p	t	k
e	m	r	c	h	t	v	l
j	n	x	d	i	u	w	
o	r	z	e	l	v	y	
p	x		g	m	w		
q	z		o	n	y		
s			q	u			
ö			s	å			
			ä	ä			
			ö				

=63 par

=60 par

=70 par

=15 par
=208 par

b	a	f	f	a	h	g	j
c	b	k	i	d	k	t	p
e	c	r	m	h	l	v	t
j	d	x	n	i		w	u
o	e	z	r	l		y	v
p	g		x	m			w
q	o		z	n			y
s	q			u			
ö	s			å			
	ä			ä			
	ö						

=108 par

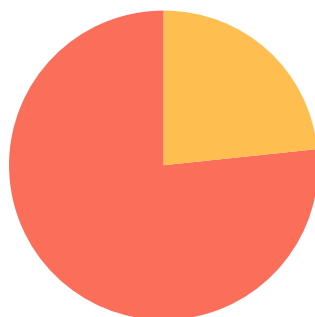
=35 par

=30 par

=35 par
=208 par

FIGUR 35

Undersökning av antalet harmoniska respektive oharmoniska kombinationer mellan höger- och vänsterprofiler i Minion. De bokstäver som motsvarar Ambers mest okonventionella bokstäver har markerats. Efter följande uppslag undersöks antalet kombinationer med de markerade bokstäverna.



■ =75
■ =23

FIGUR 36-37 (ovan och till höger)
Amber innehåller fler harmoniska bokstavskombinationer än Minion, men dessvärre också ett ansevärt högt antal oharmoniska kombinationer.

Bärnsten är ett samlingsnamn för flera fossila hartser avsevärt som kåda av träd, främst barrträd med det gemensamma namnet Pinus succinifera. Den förekommer i oregelbundna klumpar eller i form av droppar och kan innehålla fossila rester av växter eller insekter. Färgen är vanligen gul, brun eller rödaktig och fettglänsande samt genomskinlig eller nästan genomskinlig, men förekommer även som svart, grön, violett, mjölkigt vit eller blå-svart. Bärnsten är känd från nästan hela norra och mellersta Europa och förekommer även i Spanien, Italien, Rumänien, Japan, Burma med flera länder. Den förnämsta bärnstensförekomsten är kring södra Östersjön, där det viktigaste hartset är succinit. Det är så lätt att det enbart av vågornas kraft kan kastas upp på stranden från havsbotten.

Bärnsten kan brinna och utvecklar då en angenäm aromatisk doft. Namnet bärnsten härstammar från plattyskans Börnsteen, (av börnen=brinna). I Skåne kallades den förr "rav" (vilket är det fornordiska ordet för bärnsten och än idag är det danska och norska ordet för bärnsten), ett ord som återfinnes i ortnamnet Ravlunda. Bärnstenen blev ett tidigt betalningsmedel i Europa och har samlats sedan stenåldern.

Bärnsten är ett samlingsnamn för flera fossila hartser avskräddade som kåda av träd, främst barrträd med det gemensamma namnet *Pinus succinifera*. Den förekommer i oregelbundna klumpar eller i form av droppar och kan innehålla fossila rester av växter eller insekter. Färgen är vanligen gul, brun eller rödaktig och fettglänsande samt genomskinlig eller nästan genomskinlig, men förekommer även som svart, grön, violett, mjölkigt vit eller blå-svart. Bärnsten är känd från nästan hela norra och mellersta Europa och förekommer även i Spanien, Italien, Rumänien, Japan, Burma med flera länder. Den förnämsta bärnstensförekomsten är kring södra Östersjön, där det viktigaste hartset är succinit. Det är så lätt att det enbart av vågornas kraft kan kastas upp på stranden från havsbotten.

Bärnsten kan brinna och utvecklar då en angenäm aromatisk doft. Namnet bärnsten härstammar från plattyskans Börnsteen, (av börnen=brinna). I Skåne kallades den förr "rav" (vilket är det fornnordiska ordet för bärnsten och än idag är det danska och norska ordet för bärnsten), ett ord som återfinnes i ortnamnet Ravlunda. Bärnstenen blev ett tidigt betalningsmedel i Europa och har samlats sedan stenåldern.



FIGUR 38–39 (ovan och till vänster)
Orsaken till att det totala antalet harmoniska och oharmoniska bokstavspar är mindre när texten sätts i Minion är att de kombinationer som delvis fungerar bredvid varandra inte tagits i beaktande.



tl/to

FIGUR 40
Amber



kl/ko

FIGUR 41
Amber

4 RESULTAT

Konceptet Amber haltar fortfarande. Det snubblar över sig själv, lite som sitt egna m vars tredje reflexiva och dubbla serif bytts ut mot en inåtvänd transitiv serif.

För det första är den kategorisering av höger- och vänsterprofiler som gjorts i kapitel tre en grov förenkling. Många runda profiler fungerar väl bredvid varandra, beroende av ifall de är öppna, halvöppna eller slutna. Gemena c sitter väl bredvid ett o, eftersom gränsen mellan det inre utrymmet i c och mellanrummet mellan bokstäverna är odefinierad. Avslutet i gemena t ger utrymme åt baslinjeserifen i l, men fyller också ut det vita utrymmet till vänster om gemena o. (Figur 40) Den transitiva serif som avslutar gemena k i Amber fungerar på samma sätt. (Figur 41) Bokstavsformerna skulle behöva undersökas mer noggrant för att en sådan kategorisering skulle vara pålitlig. Dessutom behövs en utredning om vilka bokstavspar som förekommer mest frekvent i ett det språk eller de språkgrupper som typsnittet är ämnat för.

För det andra är det möjligt att det inte är ändamålsenligt att så många bokstavspar som möjligt skall fungera som perfekta pusselbitar. Den i det närmaste magiska proportionen 208–208 i analysen av Minions höger- och vänsterprofiler vittnar om något annat, och det har konstaterats ett flertal gånger att ett fungerande typsnitt inte skall vara alldeles för jämnt och felfritt.

”När bokstäverna skars i metall och trä fick man automatiskt en sorts värme eller luddighet som återspeglades i trycket.

Nu måste vi däremot lägga till värme till bokstäverna, men det går inte att göra i trycket.

Så jag åstadkommer detta genom att inte göra bokstäverna alltför perfekta – jag överarbetar inte, gör inga matematiska beräkningar, vilket får bokstäverna att se lite ofärdiga och handgjorda ut.”

ERIK SPIEKERMANN
typsnittsformgivare

(Garfield 2012, 176)

”En text som sätts i ett knivskarpt typsnitt och komponeras av en perfektionist kommer att likna en stenstrand bestående av en enda sten, upprepad miljontals gånger. Eller som ett träd vars löv är av en endaste form, eller ett fält med grässtrån av exakt samma höjd, färg, tjocklek och riktning.”

(Smeijers 1996, 152. Förf. övers.)

När hjärnan skall behandla en stor kvantitet av text behöver den möta oregelbundna avvikelser, fel och brister. Även om utvecklingen inom den digitala teknologin har möjliggjort ett precist arbetsförfarande för typsnittsformgivare betyder det inte att typsnittsformgivare måste utnyttja den möjligheten. Det är rätt spännande att fråga sig huruvida stilgjutarna under renässansen och barocken kände till det faktum att ett typsnitt inte får vara för jämnt och ifall de medvetet undgick ett perfekt resultat, men svaret är dessvärre fortfarande höljt i dunkel. (Smeijers 1996, 150, 152)

Det kan med andra ord gott och väl hända att den optimala fördelningen mellan höger- och vänsterprofiler är hälften harmoniska kombinationer, hälften oharmoniska kombinationer. Det skulle i så fall vara en synnerligen välbalanserad obalans, eller en ovanligt obalanserad balans.

Amber behöver utvecklas för att bli ett fungerande typsnitt, men det finns belägg för att inte riktigt ännu ge upp. Belägget stavas med gemena j. Den förlängda utlöparen i Amber har nämligen fått samma funktion som en vänsterriktad baslinjeserif, även om svärtan inte ligger precis på baslinjen. (Figur 42–43) Bredvid en rund form fungerar utlöparen som en utfyllnad av det vita utrymmet. I och med att utlöparen inte heller tangerar baslinjen förorsakar bokstaven en inte alldeles för svårhanterlig krock med eventuella angränsande baslinjeserifer. (Figur 44)

En annan bokstav som fungerar på samma förtjänstfulla sätt är gemena q. Det tvärstreck som ligger på grundstapeln mellan baslinjen och nedstapellinjen fungerar på samma sätt som en högerriktad baslinjeserif, men undviker att krocka med vänsterriktade serifer till angränsande bokstäver. (Figur 45)



ojo

FIGUR 42
Minion



ojo

FIGUR 43
Amber



ljo

FIGUR 44
Amber



qo/ql

FIGUR 45
Amber

Den enda bokstav som fungerar på ett dylikt sätt i Minion är gemen a, och i viss mån också gemen y, som med sitt droppformade avslut till vänster fyller ut det vita utrymmet under den diagonala vänstra grundstapeln.

Svaret på min forskningsfråga är efter en närmare granskning av typsnittshistorien rätt enkel och självklar.

Serifernas och avslutens placering i antikvor ämnade för löpande text är bunden till tradition för att typsnitten helt enkelt är tillräckligt balanserade när de utformas enligt typsnittshistoriens femhundraåriga mönster. Dessutom står läsbarhet alltså som huvudsyfte i typografi för löpande text, och vi läser fortfarande bäst vad vi läser mest. Bekanta former är mest lämpade för brödtexttypografi.

Det verkar vid första anblick som om en förändring i placering av serifer och avslut sist och slutligen är onödig. Ifrågasättandet av forskningsfrågan har hjälpt mig förstå orsaken till att det inte är alldeles nödvändigt med en dylik förändring.

Ett typsnitt vars serifer och avslut placeras på ett okonventionellt sätt ter sig obalanserat, klumpigt, omotiverat och störande för ögat.

Om placeringen modifieras fallerar balansen i ordbilderna och hela alfabetet måste rekonstrueras för att man skall uppnå en lika välavvägd balans som den konventionella placeringen av serifer och avslut erbjuder.

Men ifall jag hade mer tid att ge åt Amber vågar jag tro att jag skulle kunna rekonstruera hela alfabetet och uppnå en ny balans. Jag har fortfarande en känsla av att vara något på spåren. Ifall projektet fortsätter skulle idén med gemena j vara utgångspunkt för konceptet. För att minska antalet krockar mellan baslinjeserifer kunde alfabetet utformas med fler liknande tvärstreck och utlöpare mellan baslinjen och nedstapellinjen.

I sin definition av inre och yttre former i ordbilden påpekar Fred Smeijers att det på grund av de svårdefinierade ytorna mellan bokstäver med öppna former är omöjligt att skapa ett perfekt balanserat typsnitt. (Smeijers 1996, 32) Jag skulle vilja vända på påståendet, och påpeka att det är just på grund av de här svårdefinierade ytorna som det är möjligt att skapa ett i alla fall nästan perfekt balanserat typsnitt. Ifall så många bokstäver som möjligt kan fungera som broar till både runda bokstavsformer och profiler med hårda baslinjeserifer, som Ambers j och q, uppstår ett flexibelt alfabet, ett levande alfabet, som bygger välbalanserade ordbilder av vilka bokstäver som helst.

”Vad historien kan ge oss
är känslan av att vi är
sammanlänkade med det vi gör
och är intresserade av.
Glöm skolämnet historia om stora
män och viktiga händelser.
För varje tänkbart ämne eller
möjlig aktivitet finns det en
historia att konstruera.
Tro inte att den är begränsad
av vad som kan läsas på papper
i arkiv. Den kräver mycket
mindre pappersarbete än vad de
professionella historikerna är redo
att erkänna.

Historien måste bli mycket mer
aktiv, och tvingas därför att
överge sina akademiska
hämningar. Sann historia har inga
regler, inga fixerade vinklar
eller metoder.”

(Smeijers 1996, 161. Förf. övers.)

När Fred Smeijers forskade inom den typsnittsformgivning och stilgjutning som utövats på 1500-talet nöjde han sig inte med att besöka Plantin-Moretus museum i Antwerpen där blytyper som daterats till 1500-talet finns bevarade. För att verkligen förstå och kunna göra en djupgående utforskning av produktionsmetoden beslöt sig Smeijers för att tillverka sina egna blytyper. (Smeijers 1996, 14) Arbetet resulterade i boken "Counterpunch. Making type in the sixteenth century. Designing typeface now", och ett flertal viktiga insikter om stilgjutning som står som utmärkt grund och kunskapskälla för dagens typsnittsformgivare. Vad Smeijers gjorde var att göra typsnittshistorien aktiv. Det vill jag också göra.

”Typsnittshistorien är svår att
greppa, ofullständig, otydlig,
fel, för gammal, eller kanske
inte gammal nog.
Du måste skapa den.”

(Smeijers 1996, 161. Förf. övers.)

Jag har konstruerat Amber mest med hjälp av intuition. Med tanke på min inte alldeles för långa erfarenhet av typsnittsformgivning är det inte direkt överraskande att den intuitionen resulterade i så många röda markeringar i den korta, informativa texten om bärnsten som analyserats i tidigare kapitel.

Men jag är säker på att det finns en fortsättning. Jag behöver inte sätta punkt här.

Med en mer exakt kartläggning av bokstavsformer och frekvent förekommande bokstavskombinationer kunde jag teckna fler bokstäver med samma dubbla funktion som j, g och q, fri från tanken att ett m alltid måste stå på tre dubbla och reflexiva baslinjeserifer.

Jag har i och för sig på känn att jag är mer lik en renässansitalienare än en stilgjutare från 1600-talet. Min eufori är mer baserad på storhetsvansinne och okunskap än på mångårig erfarenhet, det är alldeles säkert. Det är inte alldeles förnuftigt att sätta ett helt kandidatarbete i ett halvfärdigt typsnitt.

Det oaktat har jag nått en typ av milstolpe; stenmonumentet håller sakteligen på att vittra, och de gjutna blytyperna är naggade så smått i sin inte alldeles för hårda kant. Serifernas och avslutens placering motiveras inte längre enbart med att de alltid suttit där de gör. Jag har insett deras egentliga betydelse och lärt mig utnyttja deras styrkor och svagheter. Om jag får fortsätta kanske jag har en liten möjlighet att väcka den fem hundra år gamla renässansantikvan till liv.

Jag är i alla fall ännu inte på långt när beredd att sätta punkt

KÄLLFÖRTECKNING

Adobe. Minion Pro. Typeface notes. <http://store1.adobe.com/cfusion/store/html/index.cfm?event=displayFontPackage&code=1719>. Hämtad den 14 januari 2014.

Bringhurst, Robert. 2004. The Elements of Typographic Style. Hartley & Marks, Canada.

Catich, Edward M. 1991. The Origin of the Serif. Catich Gallery, Iowa.

Enneson, Peter. 2005. Lateral Interference, Response Bias, Computation Costs and Cue Value. Publicerad i TYPO 13, januari 2005.

Frutiger, Adrian. 2008. Typefaces: The Complete Works. Birkhäuser, Basel.

Garfield, Simon. 2012. Precis min typ. Forum, Finland. Översättning av Pär Svensson. Originallets titel: Just my type. A book about fonts. 2010.

Heine, Arne. 2005. Arne Heines bok om typografi. Bild & Kultur, Klippan.

Hellmark, Christer. 1998. Bokstaven, ordet, texten – Handbok i grafisk formgivning. Ordfront, Värnamo.

Hellmark, Christer. 1994. Typografisk handbok. Ordfront, Värnamo.

Smeijers, Fred. 1996. Counterpunch. Making type in the sixteenth century. Designing typefaces now. Hyphen Press, Zutphen.

StatCounter Global Stats. Top 10 Desktop, Tablet & Console Screen Resolutions in Europe from Mar 2009 to December 2013. <http://gs.statcounter.com/#resolution-eu-monthly-200903-201312>. Hämtad den 4 januari 2014.

Typophile. Serifs. What's the point? <http://typophile.com/node/17236>. Hämtad den 25 januari 2014.

AALTO-UNIVERSITETET
Högskolan för konst, design och arkitektur
Institutionen för medier
Grafisk formgivning
Examensarbete på kandidatnivå

Amber sans,

8/11 pt _____

Ida Wikström
2014